NOI ŞI NEOBARBARII
(POZIŢIA LUI PETRU DUMITRIU ÎN CADRUL DISPUTEI ÎN JURUL „MODERNISMULUI")

Oana Soare

Cadrul general al polemicii

Un articol de fond publicat în „Gazeta literară" [1] constituie, în acelaşi timp, un bun rezumat, dar şi o tablă de legi împotriva a ceea ce în epocă constituise o timidă încercare de slăbire a chingilor rigide ale realismului socialist prin racordarea la tradiţia literară interbelică. Această tendinţă a fost integrată în epocă în falsa paradigmă a disputei dintre tradiţie şi modernitate, în care cei doi termeni primesc alte accepţiuni decât cele intrinseci.

În ultima vreme, se spune în articolul mai sus menţionat, „cititorii au putut ajunge uneori la impresia că «spiritul modern» e o formulă menită a înlocui noţiunea de realism socialist". Fusese, în fond, stratagema unui grup iniţial restrâns de scriitori, care viza prin ricoşeu contestarea dogmatismului. Impresia nu putea fi decât falsă, se menţiona în „Gazeta literară", întrucât literatura realist-socialistă nu poate fi decât „o literatură creată de pe platforma ideologiei marxist-leniniste, oglindind realitatea din unghiul de vedere al celei mai consecvente clase revoluţionare, proletariatul"; aşadar, dacă modalitatea de soluţionare a problemei o reprezintă tandemul conceptual modernism/realism socialist, „moderni" nu pot fi decât scriitorii care şi-au însuşit intim „cea mai înaltă concepţie despre lume şi viaţă".

Definiţiile sunt propuse după schema frecvent folosită în epocă, aceea a cercului vicios, a deducţiilor şi a analogiilor tendenţioase, prin care se echivalează termeni, de fapt, antagonişti. Aşadar modernismul nu se poate confunda – aluzie implicită la poziţia revistei „Steaua" – cu „formalismul, literatura decadentă care propovăduieşte dispreţul faţă de om şi viaţă, care slujeşte indirect, sau deschis, dominaţia imperialismului, propagă resemnarea, misticismul şi ura de rasă", ci ar putea fi, eventual, limitat la un aspect inofensiv

[1] *În jurul discuţiei despre spiritul modern*, „Gazeta literară", nr. 11 (157), 14 martie 1957, p. 1, 4.

RITL, nr. 1–4, p. 313–328, Bucureşti, 2007

şi marginal, care nici nu îi este propriu-zis specific, constând în „utilizarea unor procedee cu precădere noi în zugrăvirea vieţii, dar puse în serviciul metodei realist-socialiste". Se ajunge astfel la falsa echivalare a modernismului cu „mijloace de expresie mai elastice". Aşadar, una dintre primele încercări de „revizionism" se încheia cu o victorie mică, dar nu lipsită de importanţă: o oarecare relaxare tematică şi stilistică a dogmei realismului-socialist, care anticipează, cu aproximativ câţiva ani, importanta restructurare a câmpului literar prin acţiunea generaţiei '60.

Miza bătăliei este temporar câştigată; în articolul-program din „Gazeta literară" se condamnă, printre altele, *proletcultismul*, înţeles aici ca „respingere în bloc a ceea ce este pozitiv şi se poate prelua creator din literatura mai nouă, de pildă de la simbolism, sau din experienţa scriitorilor occidentali". Se relaxa, aşadar, grila tematică.

Rămân, însă, deocamdată prohibite „procedee ca aşa-numitul «dicteu automat» care este caracteristic literaturii decadente, avându-şi sorgintea în concepţia condamnabilă a iraţionalismului", pentru că „versul sau proza haotică în care s-ar exprima după părerea teoreticienilor decadentismului vibraţiile misterioase ale subconştientului sunt lipsite ostentativ de controlul raţiunii şi ca atare realizează imagini absurde, ininteligibile. În felul acesta, artei i se răpeşte calitatea esenţială, aceea de a comunica sentimente".

Aceasta va fi, cu unele nuanţe, şi poziţia pe care se va plasa Petru Dumitriu în discuţiile din epocă.

O paranteză de istorie literară

Dosarul problemei modernismului începe cu aparent timidele publicări în paginile „Almanahului literar" şi, ulterior, ale revistei „Steaua" – ambele din Cluj, coordonate de Baconsky – a unor poezii şi traduceri făcute de unii scriitori puternic contestaţi în epocă (cum ar fi Blaga, care publică o traducere din Shakespeare, în „Steaua", nr. 2, 1954) sau a unor scurte articole-program, majoritatea aparţinând lui A. E. Baconsky şi a altor poeţi sau critici de la „Steaua".

Spre exemplu, în 1953, în „Almanahul literar", în articolul *Pe scurt* (p. 120-127), poetul face un rechizitoriu mascat al schematismului liniei poetice a realismului socialist, propunând o poetică a „imaginilor" sau a „emoţiilor". Anatemizată sub formula de „intimism", această pledoarie pentru reflexivitate şi „temele eului" era un semn de alarmă la procesul de-liricizării poeziei (redusă la reiterarea schematică şi îngroşat propagandistică a creaţiei patriotice, anecdotice, fabulistice a începutului de secol), al cărei mecanism sclerozat era justificat prin pretinsa afiliere la modelul aşa-zis tradiţionalist sau privit ca reabilitare a filonului popular.

Într-un alt articol („Steaua", 10 octombrie 1954, p. 122) clişeelor dogmatice Baconsky le opunea „temele eterne", adică „natura, dragostea, moartea". Un an mai târziu, termenii sunt mai curajoşi, mergând chiar în sensul „resurecţiei orfismului"[1]: „poezia este lirică înainte de toate. Lirică prin originea ei iniţială, prin pasiunea care-i este particulară, prin preponderenţa afectivităţii în procesul de cunoaştere şi de exprimare artistică". Lirismul inerent oricărei creaţii poetice este demonstrat de „eşecul lamentabil al anecdotelor prefabricate, străine lirismului şi emotivităţii".

Aşadar, iniţial, bătălia modernismului s-a făcut în direcţia revitalizării lirismului. În afara articolelor-program, contestarea dogmatismului presupunea cultivarea unei formule poetice diferite şi restabilirea legăturii cu modelele poeziei interbelice. Creaţia propriu-zisă a lui Felea, Rău, Gurghianu, şi îndeosebi aceea a lui Baconsky, înlocuia gregarismul ideologic cu o formulă-hibrid, care presupunea şi viziune, tematică individuală, dar şi abilă strecurare a câtorva „clişee" ale poeziei admise oficial. „Reevaluate" sunt, deocamdată „poezia crepusculară" a lui Bacovia[2] şi o parte a liricii argheziene[3].

Probabil că punerea în discuţie a canonului prozei realist-socialiste este iniţiată de Lucian Raicu, în articolul *Aspecte noi ale nuvelisticii actuale* (I)[4]. Orientarea apăsat ideologică a tematicii şablonarde care genera aceeaşi desfăşurare artificială a conflictului şi simplismul tipologiei se cere înlocuită de „o viziune nouă, străbătută de suflul prezentului, o anumită eliberare de dogmele tradiţionale, o înţelegere creatoare lipsită de rigiditate a noţiunii de caracter, un accent puternic pe concretul psihologic, evitarea lirismului exterior, lipsa de sentimentalitate, analiza lucidă a proceselor sufleteşti, străduinţa de a reda notele specifice, atmosfera specială contemporaneităţii". La fel ca şi în discuţia despre poezie, se propune reluarea filonului prozei interbelice şi a procedeului său specific, adică „pătrunderea analitică şi intelectuală a prozatorilor mai apropiaţi (G. Călinescu, Camil Petrescu, Cezar Petrescu), dar renunţând la fantezia intelectualistă".

O piesă foarte importantă a dosarului o constituie contestaţiile lui George Munteanu din articolul *Literatura anului 1956* (Steaua, nr. 12, 1956). Criticul amendează aşa-zisul tradiţionalism al pseudo-liricii unor poeţi ca Dan Deşliu şi Eugen Frunză şi reformulează poziţia revistei *Steaua*, care „trebuie identificată cu o luptă consecventă pentru modernitate în literatură". Sunt propuse două soluţii de ieşire din ţarcul realismului-socialist: restabilirea legăturii cu linia

[1] A. E. Baconsky, *Lirismul şi contemporaneitatea*, „Steaua", 3, 1955.
[2] Baconsky, *Bacovia*, „Steaua", 1, 2/1956.
[3] E vorba de articolul lui Ovid. S. Crohmălniceanu publicat în „Steaua", nr. 2, 1956.
[4] „Viaţa Românească", 5/1956.

interbelică şi sincronizarea cu spiritul „literaturii mondiale contemporane". Criticat de Eugen Luca, George Munteanu reia discuţia în *Tradiţie şi modernitate* (Steaua, 1, 1957). Înlocuirea conceptelor de „modernism" şi „modernist" cu acelea mai generale de „modern" şi „modernitate" permite marcarea aceleiaşi poziţii, criticul subliniind iminentul colaps al formulei lirice pretins tradiţionale şi necesitatea lărgirii noţiunii de lirism, aşa cum era adaptată de schematismul dogmatic. În aceste condiţii, poezia nu poate fi decât modernă.

Presa bucureşteană intervine prompt. Calul troian al „modernismului" este dezamorsat după aceeaşi logică reducţionistă: resurecţia lirismului prin racordarea cu tradiţia interbelică sau poezia occidentală ar fi pândită de pericolul imitaţiei şi al lipsei de originalitate, iar contestarea tradiţiei e echivalentă cu *„deviaţionismul" prin proletcultism* (acesta mai fusese contestat după aceleaşi criterii şi în 1951). În *Gazeta literară*, nr. 7, 1957 (p. 13) sunt publicate intervenţiile lui Mihail Petroveanu (*Dialog despre poezie*) şi Aurel Martin (*Modernitate şi exclusivism*). Primul descoperă în poezia din *Steaua* o pastişă a diferitelor formule ale liricii interbelice: „Baconsky produce copii frumoşi dar prea mulţi gemeni. Iar unii tineri fascinaţi îi fură tocmai ticurile, căci numai acestea se pot fura (...) Vor inconştient să devină autumnali ca în *Plumb*, vitalişti ca în *Pan* şi să amestece noroiul cu azurul ca în *Psalmi*".

Aurel Martin are o atitudine mai radicală. „Există (...) la *Steaua* o anume tendinţă spre estetism, identificabilă, de altfel, şi în supralicitarea programatică a elementelor formale şi în unele articole şi cronici literare". Poziţia revistei şi articolele lui George Munteanu ar putea reprezenta „o variantă de manifest neoproletcultist": aşa cum „proletcultiştii negau ideea de tradiţie şi socoteau că adevărata literatură începe numai cu ei", „reprezentanţii «curentului» de la *Steaua* neagă în practică orice tradiţie ce iese din sfera aceleia cunoscute, între cele două războaie, sub numele generic de «modernism»", echivalentă cu „simbolismul, cu versul liber, cu lirica meditativă scrutând înfiorări intelectuale sau senzaţii şi asociaţii inedite prin rafinamentul lor".

Cercul se închide, provizoriu, cu câteva articole care, prin refolosirea conceptului de realism-socialist, par a marca eşecul întregii partide. Aşa cum precizam la început, ca multe situaţii din epocă, eşecul are nuanţe: în aproximativ aceeaşi perioadă debutează, în paginile revistelor literare, principalele voci ale generaţiei 60. Pe de altă parte, în anul următor se iniţiază, tot în „Gazeta literară", o rubrică intitulată „Pentru realismul socialist".

Cel mai important dintre articolele contestatare, *Realismul socialist şi revizionismul*, aparţine lui Ov. S. Crohmălniceanu[1]. Criticul condamnă atât

[1] Reluat în volumul *Pentru realismul socialist*, ESPLA, Bucureşti, 1960, ediţie după care vom cita.

încercările de a escamonta substratul ideologic al realismului socialist prin identificarea sa cu realismul tradiţional (numit în epocă „realism critic"), cât şi tentativele revizioniste agitate de marota modernismului. Acestea din urmă sunt echivalente cu „evaziunea", pe care dogma o contrazice, cerând cufundarea în torentul vieţii pretins revoluţionare şi care trebuie interzise, prin apetenţa lor de a oferi căi de acces la vagul sufletesc şi de a imagina realitatea prin oglinzile subiective ale clar-obscurului. Aşadar, sub perdeaua modernismului „se ascunde intenţia fugii de realitate. Răsfrântă în nişte oglinzi fumurii, viaţa imediată, concretă, cu clocotul ei înnoitor, cu munca grea şi frumoasă a oamenilor, care biruie zilnic mii de obstacole pentru a grăbi construcţia socialistă, îşi pierde contururile, se învălmăşeşte, se estompează într-un fel de ceaţă. Totul se clatină, lunecă, pluteşte între impresii fugare şi visări nebuloase. Iar din ele se încheagă în cele din urmă un apel direct la evaziune" (p. 91). Ar însemna că nu există „poezie în lumea nouă pe care o clădim" (p. 93).

Crohmălniceanu condamnă formula poetică propusă prin creaţiile publicate în „Steaua", care „printr-un soi de reverie lirică, ajung repede de la contemplarea duioasă a muncii oamenilor din jur la o comuniune stranie interioară cu întreg cosmosul, cu duhul pământului sau cu spiritele strămoşilor" (p. 89-90). Diferitele propuneri de reabilitare a modernismului, care antrenează reeditarea formulelor lirice ale literaturii româneşti interbelice înseamnă în fond contestarea ideologiei proletare: „Misticismul panteist blagian rămâne misticism şi sub forma contopirii cu «marile prefaceri», delirul suprarealist, delir suprarealist chiar şi când invocă numele revoluţiei. Evazionismul, tot evazionism" (p. 93).

Articolele lui Petru Dumitriu în jurul chestiunii modernismului, publicate majoritatea în „Gazeta literară" şi reluate în volumul *Noi şi neobarbarii* sunt, ca şi alte producţii ale scriitorului din această perioadă, schizoide în chip multiplu sau, mai bine spus, un interesant fişier de date ordonat după sistemul păpuşilor ruseşti.

Ele pot fi socotite un jurnal indirect de poetică literară sau o pledoarie *pro-domo* schimonosită ideologic. Ideile avansate sunt răstălmăcite şi ciopârţite pentru a intra în patul lui Procust, au corolare şi tentacule falsificate, sunt sulemenite în spirit ideologic. Dar, în acelaşi timp, ele constituie şi o pledoarie cioraniană făcută de Prospero Dobre, adică una „optimistă", pentru „ieşirea din ţâţâni" a literaturii române. Trişorul are şi de astă dată o rezervă mentală, îşi fardează ideile în culorile acceptate. Trucat nu e conţinutul, sau, atunci când e, e o consecinţă a formei în care este pus. Ca şi în unele din prozele realist-socialiste, ca *Pasărea furtunii*, de pildă, asistăm la un bizar proces, decodabil *aposteriori*,

de plasare a propriului „mesaj" în forme ingrate, de schimonosire a lui pentru a se înregimenta cu supuşenie abilă în codul ideologic al perioadei. Procedeul este al unui logician măsluitor, care asistă la proiectarea directă a coşmarului din copilărie, şi care îşi îndeasă materialele proprii în absurda construcţie inversă. Iată o demontare a acestui proces contorsionat, am zice „baroc", de utilizare a codului ideologic.

1) În linii mari, dar şi cu nuanţe care fac diferenţierea, poziţia scriitorului se înscrie în primul rând, în linia „Gazetei literare", singura deosebire importantă fiind aceea că modernismului nu îi este opus realismul socialist, ci „stilul secolului nostru", a cărui accepţiune o vom prezenta în continuare. Plasarea în linia „Gazetei literare" însemna, dacă avem în vedere cadrul general al disputei, asumarea poziţiei polemice faţă de orientarea de la „Steaua", ceea ce aduce nuanţe în plus. Astfel, intenţia celor de la *Steaua* de a realiza, prin intermediul pledoariei moderniste, o racordare a literaturii contemporane cu cea interbelică, socotită una dintre puţinele insule estetice care ar fi fost permisibilă în contextul perioadei, nu găseşte niciun ecou în publicistica lui Petru Dumitriu, care decodează conceptul de „modernism", evident, în cheia „Gazetei literare". Aceasta vizează suprapunerea a două accepţiuni diferite: una a hiperbolei, extinzându-i sensul, şi prezentându-l ca produs estetic derivat din filosofia „iraţionalistă" (palier pe care se înscrie întreaga literatură occidentală de la Pirandello la Faulkner), cealaltă a litotei (modernismul fiind echivalat cu formele extreme de avangardă de la lettrism la cubism). Revenire la poetica interbelică? Când, într-un număr din Steaua (nr. 12, 1956), se publica o traducere a lui Blaga din Rilke, Petru Dumitriu are o intervenţie pe tema poeţilor „înfrânţi de himeră", care „cultivă o poezie funerară sau de tărâmul celălalt"; şi Rilke, şi Blaga sunt poeţi reprezentativi ai secolului XX, dar „personal, îmi declar predilecţia pentru poezia accesibilă sensibilităţii şi inteligenţei de toate zilele şi pentru aceea care se luptă cu tainele lumii nu ca Iacob care o noapte întreagă n-a putut învinge îngerul, ci ca Heracles cu monştrii – sau cum îl chema pe eroul care a ucis Himera?" (p. 78) Însă, pe de altă parte, Petru Dumitriu e unul dintre cei care salută iniţiativa revistei „Steaua", citându-l pe Baconsky, insistând asupra semnificaţiei ei generale, de contestare a schematismului şi didacticismului literaturii perioadei: „Un mare merit al revistei „Steaua" e că a avut curajul, în ultimii vreo cinci ani, să facă la fel cu copilul din povestea lui Andersen, care a spus tare că regele e gol, când curtenii lăudau veşmintele imaginare ale monarhului. La fel A. E. Baconsky şi alţii au arătat puţina valoare a unor creaţii ca poeziile lui Eugen Frunză, elogiate exagerat; sau, mai recent, ca poemul *Belate* de Dan Deşliu, pe care-l consider un insucces al autorului său"

(p. 59). Iar, în 1957, ca director al ESPLA, scriitorul va face demersuri pentru publicarea lui Mateiu Caragiale.

2) Odată îndeplinit în plan strategic ritualul supuşeniei abile, de poziţionare în câmpul literar, Petru Dumitriu îi caută varianta în plan subiectiv. Ambele linii de contestare a modernismului se înscriu, trebuie precizat, în filonul ideologic permis. Bunul „tovarăş de drum" adoptă tactica jumătăţilor de măsură: citarea negativă a scriitorilor existenţialişti, a prozei kafkiene sau americane a lui Faulkner are o demontare specială. Contestarea nu vizează produsul estetic în sine, ci viziunea asupra universului, conceput ca replică literară la „urletele filosofice" în faţa lui „le Néant qui néantise". Este o atitudine dictată conjunctural, dar nu numai: plasarea în răspăr cu poetica existenţialistă şi cu mesajul ei revine în scrierile din exil.

3) Contestarea modernismului are corolare interesante. Implică, prin altele, relecturi din Călinescu şi prilejuri de meditaţie asupra unora dintre ideile critice ale acestuia. Contestarea poeticii avangardei se înscrie în filonul deschis de critic în *Principii de estetică. In extremis* racordarea literaturii române la cea occidentală este respinsă în chip anti-lovinescian, „sincronizarea" fiind socotită o formă de încurajare a imitaţiei în dauna originalităţii proprii. Ceea ce concordă cu poziţia „Gazetei literare". Însă şi reţeta „originalităţii" are o semnificaţie specială în cazul lui Petru Dumitriu, care expusese poetica imitaţiei creatoare în *Tinereţea lui Pius Dabija.*

4) Soluţia propusă pentru „stilul secolului nostru" este, în esenţă, tot călinesciană. Însă ideile sunt expuse în acelaşi cod al lui *Ianus bifrons.* Pledoaria pentru prinderea realului, pentru macro-epie, se înscrie desigur în canonul prozei realist socialiste, a cărei formulă e prezentată, eufemistic, ca „epopeică". Formulă pe care Petru Dumitriu o ia în serios, însă în felul său propriu: în creaţia sa se întâlnesc patru tentative de concepere a romanului total, una fiind o reuşită certă (*Incognito*), a doua pe jumătate („Cronica de familie").

Se strecoară, apoi, un alt mesaj, al pledoariei pentru utopia renascentistă a complectitudinii, pentru construcţia gigantică, pentru scriitorul-arhitect. „Stilul secolului nostru" trebuie să fie accesibil, creaţia să aparţină.... masselor. Trişorul continuă: astfel de artişti ai „masselor" au fost Homer, constructorii catedralelor gotice, Bach, Tolstoi... Prezentarea eufemistică şi invocarea genealogiei simbolice sunt trucuri în descrierea formulei ignobile a prozei vremii. Dar, în plus, sunt şi trucuri pentru deghizarea poeticii *clasicismului*, înţeles, în stil călinescian, ca stil deasupra stilurilor. Iată şi o mostră din această pledoarie: „(...) marea tradiţie a fost totdeauna realistă, deci profund democratică şi umană. Opera de artă majoră, de la Homer până la Tolstoi, de la piramide până la clădirile şi statuile lui Michelangelo, s-a adresat publicului mare, masei

populare, şi în arhitectură, sculptură monumentală, muzică simfonică şi corală, teatru, roman, poezie epică dar şi lirică, *Vita Nuova,* Petrarca, Villon, Minnesinger-ii – ea s-a adresat masei, s-a făcut înţeleasă de ea şi a cucerit-o; de obicei, asemenea opere s-au adresat concomitent şi cunoscătorilor, oamenilor foarte cultivaţi în domeniul respectiv şi i-a cucerit şi pe ei"[1].

Toate acestea fac din *Noi şi neobarbarii* un volum schizoid în chip interesant. El se poate citi şi ca un tratat despre modalităţile de a deveni vizionar sau despre „prezenţa universală a literaturii" române. Iată calea de acces: contestarea modernismului ca şi curent datat (dar cunoaşterea sa în profunzime), apoi *răscrucea* creaţiei, soluţionată prin *imperativul originalităţii,* echivalent cu găsirea *mesajului* propriu. Singura modalitate de a fi original este aplicarea *à fond* a lecţiei clasicismului. Toate acestea garantează universalitatea mesajului scriitoricesc şi a unei literaturi. Un posibil exemplu: romanul rus.

În continuare, despre toate acestea, pe larg.

Astfel, în articolele sale (spre exemplu în *Universul nu e absurd, Stilul secolului nostru, Modernism?* etc.), scriitorul reia, la alt nivel, tematica primelor sale texte publicistice şi prezintă în chip distorsionat maniera şi stilul literaturii moderniste occidentale. Principiile de contestare fuseseră trasate de Kemenov într-una dintre lucrările sale, *Descompunerea artei* burgheze:

„Antirealismul – negarea valorii realităţii obiective, a existenţei sale, a legilor ei şi a mijloacelor de a le cunoaşte.

Antiumanismul – tratarea temei „om" în aşa fel încât ucide în el tot ce e omenesc.

Iraţionalismul – negarea raţiunii, a conştiinţei, a limpezimii logice a ideilor; pentru a înlesni triumful misticei, al subconştientului, al bolii psihice şi al delirului ridicat la rangul de principiu.

Individualismul – implantarea prin mijloacele artei a ideii reacţionare că omul ar fi prin însăşi firea lui antisocial, că satisfacerea trebuinţelor sale egoiste este singurul scop al activităţii sale, singurul criteriu al actelor sale, că «libertatea individuală» ar reprezenta libertatea omului faţă de colectiv, faţă de popor.

Naţionalismul – adică propaganda intensă a şovinismului, propovăduirea ideii de superioritate a artei dintr-o ţară – artă privită drept manifestare a «spiritului naţiunii».

Pesimismul – negarea încrederii în viaţă, în progres, în viitorul omenirii, conceperea vieţii ca triumf al morţii, ca un proces de putrefacţie". (p. 11)

[1] *Noi şi neobarbarii,* ed. cit., *Stilul secolului nostru,* p. 54.

Toate aceste acuze – mai puţin cea referitoare la caracterul aşa zis „naţionalist" al literaturii moderne – se vor regăsi în publicistica din *Noi şi neobarbarii.*

Astfel, modernismul este echivalat cu literatura ne-realistă, ieşită din adoptarea principiului contrar celui de *mimesis*, cupolă largă sub care intră parabolele mitologice ale lui Giradoux, literatura sumbru parabolică a lui Kafka, literatura existenţialistă franceză – Sartre şi Camus, sau teatrul absurdului al lui Eugen Ionescu. Dar este vizat şi sensul restrâns al curentului: „NOTĂ. Prin «modernism» înţeleg mereu literatura şi arta întemeiată pe o concepţie iraţionalistă asupra lumii, pe ruptura *totală* cu tradiţia şi care se adresează unui public restrâns: în special a suprarealismului, arta non-figurativă, muzica atonală şi serială, arta «universului absurd», lettrismul şi alte asemenea: tot ceea ce cred că trebuie depăşit pentru a edifica literatura şi arta celei de a doua jumătăţi a veacului al XX-lea"[1]. În *Răscruce şi drum* avem prezentată şi o evoluţie tematică a curentului, de la cea a „universului iraţional" (în creaţia unor Mallarmé, Lautréamont, Kafka, Rilke etc.) la aceea a „omului iraţional" (din scrierile lui Faulkner). Această literatură este contestată în chiar punctul ei de articulare, respectiv viziunea de tip anti-realist (decodat ca „iraţionalist") asupra universului şi a condiţiei umane. O primă tendinţă – sesizabilă şi în alte articole ale scriitorului – este raportarea la estetic prin grila filosofică, acestui tip de literatură răpindu-i-se autonomia artistică şi fiind privit ca adaptare mecanică a filosofiei moderne şi a celei existenţialiste (linia Nietzsche – Heidegger, contestat nominal fiind şi „popularizatorul lui Heidegger", adică Sartre). Spre exemplu, scrierile lui Heidegger şi Wittgenstein sunt prezentate ca „urlete de disperare filosofică". Este respinsă doctrina angoasei, a Neantului, viziunea asupra omului ca ins azvârlit în lume. Neopozitivistul Wittgenstein aruncă, prin utopia sa logică, fiinţa umană în aer, rupând legătura cu orice reprezentare palpabilă a existenţei. Sursa lui Petru Dumitriu ar putea fi socotită, în această privinţă, anumite scrieri ale esteticianului marxist G. Lukács (citat, de altfel, în multe locuri), de la care scriitorul preia descrierea fenomenologiei sau a existenţialismului ca sumă de fetişizări ale malignului (metafora neantului sau a libertăţii „cinice", viziunea de tip iraţionalist etc.). Mai interesant de stabilit este poziţia *reală* a lui Petru Dumitriu faţă de sistemul celor doi filosofi. Atitudinea scriitorului român, şi după plecarea din România, rămâne apăsat anti-heideggeriană. În *Au Dieu inconnu*, spre exemplu, eseu de meditaţie religioasă scris în Occident, acest sistem filosofic este descris tot ca

[1] *Noi şi neobarbarii*, ed. cit., *Modernismul în lumina raţiunii*. p. 73.

excrescenţă malefică a filosofiei idealiste, care prin „metamorfismul" ei „delirant" construieşte o utopie lingvistică, o patrie a mitului derutei. Contestarea se face, de astă dată, prin prisma ideilor lui Wittgenstein. Mai dificil de tranşat este poziţia vis-à-vis de Wittgenstein. În *Incognito* se face referire la anumite pasaje din *Tractatus logico-psihosophicus* şi Wittgenstein este consemnat ca „filosof preferat". Opera acestuia o citise la München şi fusese izbit de penultima propoziţie din *Tractatus*: „Ajuns la capătul scării, arunc-o". Mai târziu, în exil, în perioada depresiei nervoase, citeşte carnetele acestuia şi pornind de la observaţiile existente, îşi construieşte în manieră personală viziunea asupra Dumnezeului necunoscut. Scara nu trebuie aruncată – dedesubt nu s-ar afla decât neantul; spiritul trebuie să facă un salt. Viziunea lui Petru Dumitriu este expansivă, a lui Wittgenstein constrictivă. Şi în eseurile deformate din tinereţe reproşa, în alţi termeni, acelaşi lucru. Filosofilor angoasei şi dilemei le este opus nu Marx, ci Heraclit.

Aşadar, produs al filosofiei „iraţionaliste" şi al esteticii „iraţionaliste, nerealiste şi deci nedemocratice", modernismul este un „mare curent subteran, care roade temeliile literaturii occidentale ca o infiltraţie de mlaştină subterană la temeliile unui oraş" (p. 52) şi expresia estetică a „societăţii vechi, ameninţată mortal de realitatea istorică în dezvoltare spre o societate de tip nou" (p. 12). În alte locuri respingerea de tip subiectiv nu include contestarea: „Cunoaştem metodele lui Joyce şi ale lui Faulkner, îl admirăm pe Proust şi folosim şi vom folosi toate mijloacele artistice folosite sau inventate de ei, în măsura în care ele servesc exprimarea mesajului nostru socialist" [1] (p. 63). Demonstraţia scriitorului aminteşte de patul lui Procust şi este principial nelogică: se reproşează unei arte programatic anti-mimetice, neaderenţa la principiul de mimesis, se judecă din punctul de vedere al raţionalismului produsele unui curent „iraţionalist". Întreaga literatură modernă e văzută ca declin al conştiinţei: „Acest nou tip de literatură e o reflectare tulbure în care structurile raţionale, inteligibile ale realităţii oglindite sunt exprimate nu pe calea cea mai adecvată, ci pe căi inadecvate. Conştiinţa nu mai joacă rolul deosebit de important pe care-l avea în pregătirea actului creator şi în ordonarea rezultatelor acestui act". Sunt enumerate, rând pe rând, „grimasele operelor produse de curentul iraţionalist": „retorica delirului", expunerea încifrată a „enigmelor chinuitoare" şi „automatismul cretinizat". În explozia liricii moderne – poezia lui Rimbaud

[1] Alteori, referirea la Marcel Proust este bruiată ideologic: „Îmi explic uşor de ce Marcel Proust, în opera sa, îmbracă un conţinut adesea de un puternic realism în straiul unei forme căutate, elaborate, care oboseşte cititorul (...) Proust a scris dinăuntrul clasei sale (...) Situat în afara clasei sale, Proust ar fi putut descrie societatea întreagă, cu elementele ei dinamice, vulcanice.", *Despre viaţă şi cărţi*, ed. cit., *Cuvinte vechi le pun în nou vestmânt*, p. 253.

şi Lautréamont, ultimul taxat de „nebun" este văzută (judecând din prisma „metaforelor tăcerii" din lettrism sau „dictéului automat" suprarealist) începutul crizei. Sunt cercetate, în acelaşi chip, proza şi teatrul moderniste. „Delirului autentic" al lui Lautréamont şi aceluia „fals" al suprarealiştilor („iraţională şiroială de imagini onirice") le sunt alăturate piesele lui Pirandello, alegorii despre irecognoscibilitatea şi iluzia realităţii, ale teatrului existenţialist şi absurd şi ale prozei de tip parabolic. În piesele lui Sartre, Becket sau Ionescu „se dizolvă realismul scenei, făcând loc unor desfăşurări de fapte cu totul haotice sau iraţionale" (p. 50). În scrierile lui Faukner sau Camus ar frapa „aprehensiunea necunoscutului, simţământul neputinţei în faţa unei lumi fără înţeles, sau cu un înţeles la care nu se poate ajunge" (p. 6-7).

Respingerea literaturii moderniste, în special a celei existenţialiste şi a teatrului absurdului, nu e nici ea doar conjuncturală, ci reprezintă – în acest chip deformat – o delimitare reală de o anumită concepţie asupra universului, de o anumită viziune existenţială, de un anumit stil de proiectare a realităţii şi de înţelegere a fiinţei umane. „Reflectat de minţi în care subconştientul sau impulsiunile, spaimele, pornirile tulburi ale inconştientului nu sunt stăpânite de puterea de a raţiona, minţi în care nu există echilibrul organic şi hrănirea reciprocă între zonele întunecoase şi cele lucide ale sufletului omenesc", universul, socoteşte Petru Dumitriu, „apare absurd, monstruos, diform, inteligibil" (p. 56-57). Conjuncturală este numai preluarea clişeelor accentuate de contestare din epocă, folosirea termenilor, caracterizărilor şi definiţiilor radicale. Dincolo de acest înveliş ingrat, se camuflează însă o convingere reală. Avem, deci, o raportare de tip subiectiv, ţinând de o anumită viziune scriitoricească, la problematica şi poetica literaturii moderne. În ultimă instanţă, respingerea viziunii asupra lumii şi a întregii imagistici a angoasei şi a „greţei" încapsulate în literatura existenţialistă este făcută de către un scriitor care utilizează formula romanului realist de factură balzaciană, a romanului-demonstraţie (roman matematic) sau a romanului eseu (*Incognito*). Petru Dumitriu mai respinge, apoi, maniera de proiectare parabolică, împingerea parabolei până la absurd (socotită manifestare a... cruzimii şi a complacerii instalării în monstruos ca mod de a se plasa în lume); de asemenea obscurizarea mesajului, tăierea punţilor spre o realitate care, în opinia sa, este stufoasă, *reconfortantă*. Universul nu poate fi absurd şi fiinţa umană nu e un produs al delirului, nu se reduce la schizoizii aduşi în scenă de Faulkner, teatrul lumii nu e invadat de *şoarecii* lui Steinbeck şi de manechinele din anti-piesele lui Ionescu, iar Godot vine, până la urmă. Realitatea nu e un vis monstruos, ca în romanele kafkiene etc. (Am descris problematica literaturii de tip modernist împrumutând maniera de raportare a lui Petru Dumitriu). În *Huis clos* se joacă, de fapt, o

farsă sinistră speranţei umane, pentru că vulnerabilitatea interioară a insului care a trăit două războaie mondiale nu numai trebuie zugrăvită şi prin această parabolă a morţii cotidiene; nu, infernul nu sunt ceilalţi, exclamă scriitorul român; nu trebuie crezute pe cuvânt metaforele lui Kafka, ele nu sunt decât un rezultat excesiv al auto-proiectării ficţionale, de tip masochist. De altfel, contestarea profundă a acestei maniere de a reprezenta universul nu e numai un efect al forţei propriei sale viziuni existenţiale, ci, poate, şi o consecinţă a manierei în care *citeşte*: Petru Dumitriu, am impresia, nu priveşte literatura cu detaşare, ca produs ficţional, el e poate primul care a fost năucit de forţa metaforei kafkiene şi pe care a crezut-o pe cuvânt, şi s-a speriat de violenţa viziunii (într-un articol aflat în dosarele de securitate, îl socoteşte pe Kafka cel mai mare creator de mituri maligne al literaturii moderniste occidentale). Apoi, pentru scriitor, literatura, *mesajul* ei şi viaţa sunt prinse ca în banda lui Mobius, sunt analoage – iată şi o frază elocventă în acest sens, desprinsă din finalul unui articol trimis unei reviste franţuzeşti şi aflat tot în dosarele de securitate: „De altfel, este o istorie şi este şi viaţa. În fond mărturisesc că nu văd o diferenţă tranşantă între narat şi trăit, viaţă şi roman. O reflect şi o adaug: nu există diferenţă“ [1]. Pe scurt, o astfel de manieră de proiectare a universului îi provoacă spaimă. Iată, spre exemplu, şi o notaţie de jurnal: „Lectură Albert Camus. Omul e singur, străin, neînţeles, nu participă la nimic din viaţa celorlalţi oameni. Nu se poate. Nu e adevărat. Şi trebuie demonstrat că nu.“ Aşadar, oroare de vid, de singurătatea personajelor, de imaginarea lumii ca reţea a absurdului. Cu atât modelul romanesc realist va fi mai reconfortant. Insul nu va fi singur şi nici universul absurd; lumea (realitatea) va fi compusă dintr-o multitudine de reţele subterane, convergente, magnetice una faţă de cealaltă într-un obscur mecanism al cauzalităţii, în care avem un infern sau paradis reconfortant al hazardului care lucrează prin ceilalţi; un labirint cu multiple cărări în care inşii se întâlnesc, se condiţionează, în care întâmplarea explică, la o privire atentă, multe, în care toată lumea cunoaşte pe toată lumea, pentru că s-au întâlnit unde şi când nici nu gândeşti. În acest roman-reţea, analog lumii-reţea, personajele trec dintr-o scriere într-alta, nu au cum să se despartă, nu se pot părăsi unul pe altul pentru că ele sunt rotiţele mai mult sau mai puţin principale pentru mai multe serii de destine. La fel, în loc să decupeze circumstanţele angoasante ale unei cauzalităţi pe care Petru Dumitriu o percepe ca *exterioară* (imobilitatea din ţarcul ciumei, zidul pus abrupt în faţă), scriitorul alege, pe urmele lui Balzac (dar nu numai) *descifrarea hieroglifei unui destin, a subteranelor unei vieţi.*

[1] *Pourquoi un roman*, în Petru Dumitriu, *Opere*, ed. cit., vol. I, p. 343.

*

Mai puţin cunoscute sunt încercările scriitorului de a încorpora problematica de tip existenţialist sau de extracţie gidiană – tema actului gratuit – în unele dintre scrierile sale. Să scoatem din discuţie două fragmente datând din perioada românească – *Romanticii* şi *Adolescenţii*, concepute în chip aproape tendenţios (mai ales primul) ca scrieri-replică la *Huliganii* de Mircea Eliade, care pot fi acuzate de trucare a viziunii. Romane care dau seamă de fascinaţia resimţită – malgré lui – în faţa problematicii romanului existenţialist pot fi socotite *Extremul Occident* şi *Les Initiés*. Rezolvarea este însă polemică: în prima scriere angoasei şi instinctului (auto) distructiv al majorităţii personajelor le este opusă viziunea (pseudo) „sfântului" Axel Overmans, în a doua Cronicarul îşi propune ca experienţă traversarea acestei zone a malignului, căreia i se contestă, implicit, lipsa de profunzime şi consistenţă, „iniţierea" derivând dintr-un instinct ludic malign. Respingerea scrierilor kafkiene sau faulkneriene nu înseamnă numai respingerea paraboliculuí de tip fantastic sau absurd, derivat din excesul de logică sau din dorinţa de profilare de mituri ale haosului, ci are ca scop contestarea formulei narative în sine. În general, în scrierile sale, parabola este înlocuită cu demonstraţia. Este semnificativ, spre exemplu, că o legendă personală cu derivaţii mitice şi psihanalitice în acelaşi timp este încorporată într-o demonstraţie asupra modurilor stranii de manifestare ale instinctului proprietăţii şi posesiunii. Sau, în *Incognito*, parabola christică este încapsulată într-un roman total şi roman eseu, miezul parabolei confundându-se – şi nefiind creat ca metaforă pentru o realitate primă – cu însăşi tematica scrierii.

*

În cadrul disputei din epocă, această contestare subiectivă a literaturii moderne ia şi forma unei pledoarii pentru originalitate. Petru Dumitriu consideră că literatura epocii sale nu trebuie să reia firul întrerupt al literaturii interbelice şi nici să încerce afilierea (prin preluarea tematicii şi manierei) la curentul mai larg al literaturii occidentale. Ambele soluţii i se par strâmte, pentru că ar implica *imitarea sterilă* şi ar funcţiona ca şi stavile în faţa originalităţii unei literaturi, ar împinge la epigonism. Iată un citat caracteristic: „Cer însă unii, mai mult sau mai puţin făţiş, împingerea literaturii noastre spre *formele tardive* (s.m.) pe care le-a luat spiritul modernist în Occident (...) Lozinca e *să învăţăm din experienţa literaturilor occidentale*. Substratul e însă *o nevoie de mimetism* (s.m.): un scriitor român va fi bun dacă seamănă cu romancierii americani, sau cu Kafka, sau Camus. Dacă nu seamănă, nu va fi

interesant. (...) E o veche şi nefericită tendinţă de a face din România *Belgia Orientului.* Am toată stima pentru romancierii americani, admiraţie pentru Kafka, interes pentru Camus şi simpatie pentru Belgia. Dar sunt obligat să declar că *literatura noastră nu va fi, imitând pe sus-numiţii scriitori, decât o literatură de a doua mână, derivată, secundară*(...) – s.m."[1]. Cu atât mai mult i se pare o soluţie nefirească sincronizarea cu literatura modernistă occidentală cu cât i se pare că „spiritul modern" „nu mai e modern", a intrat deja în fişierele istoriei literare, adică „s-a transformat în metodă, în formulă, în clişeu: oricine poate, fără prea mult talent, fabrica *du Lautreamont* sau *du Kafka,* cum ar zice francezii. (...) Aparţine anilor 1860-1950."[2]. Sau: „Când mă gândesc că lettrismul lui Isidore Isou sau teatrul lui Ionescu, Becket, Adamov o să fie idolul junilor esteţi în 1980! Şi că scriitorii tineri români în loc să rostească adevărul vremii lor şi al poporului lor vor fi invitaţi să imite nişte francezi parţiali care rostesc adevărurile unei Franţe parţiale în 1950 şi ceva!"[3]. Soluţia e, desigur, căutarea „originalităţii", echivalată cu descoperirea şi exprimarea „mesajului" propriu. Termenul de „mesaj" are o accepţiune proprie pentru Petru Dumitriu şi constituie depoziţia de sine în haină ficţională. Astfel, „mesajul" e de fapt, viziunea proprie a unui scriitor din care rezultă şi o formulă stilistică personală. Adică *„originalitatea formei e determinată de originalitatea, intensitatea şi adevărul ideilor şi sentimentelor exprimate"* (p. 98). Lui Caliban îi dă, ironic, următorul sfat: „Caliban, du-te la şcoală. (...) Dacă mă iubeşti, Caliban: puţină originalitate. Încearcă. Fii tu. Lasă bărbile maeştrilor în pace. Uite cum făceau ei. Ia încearcă şi tu. Aşa, încă puţin... Nu te lăsa, nu te lăsa, aşaa... vezi că merge? Zi-i înainte şi nu te lăsa, că eşti tânăr şi tare; aşa cum au început cei mari şi bătrâni. Şi nu uita: ai de spus ce nu s-a spus de nimeni, nicăieri, niciodată. E lucru mare. Succes, Caliban!" (p. 116-117). Însă cel mai interesant aspect al chestiunii, discutat de noi în altă parte, este că poetica scriitorului se sprijinea pe principiul imitaţiei creatoare, pe studiul la şcoala „vechilor maeştri".

Petru Dumitriu ia în discuţie şi reversul problemei. Pericolul imitaţiei i se opune un altul, acela al complacerii sclerozate în utilizarea unei formule vetuste, pretins tradiţionale, a unei tematici şablonarde. Contestarea modernismului nu trebuie confundată aşadar cu resurecţia sămănătorismului, varianta idilizant-lozincardă, din creaţiile unor Deşliu sau Frunză. Petru Dumitriu atrage atenţia asupra a ceea ce în codul stilistic al vremii era desemnat prin sintagma

[1] *Noi şi neobarbarii,* ed. cit., art. *Modernism?,* p. 58.
[2] *Noi şi neobarbarii,* ed. cit., *Stilul secolului nostru,* p. 53.
[3] idem, *Caliban, du-te la şcoală,* p. 116.

„pericolul schematismului şi al didacticismului": „Lipsa de personalitate artistică, lipsa de mesaj propriu se ascund sub pastişarea lui Coşbuc, sub maimuţărirea unor lucrări sovietice slabe, sub imitarea mecanică a versului popular, şi se scuză prin conţinutul politic, folosit nu ca o inteligentă persuasiune în slujba socialismului, ci ca o firmă care să justifice existenţa scriitorului, sau operei respective. Asta se ascunde sub lozinca tradiţiei clasice (mai mult de formă, de altfel, clasicismul limitându-se pentru respectivii la doi-trei scriitori) şi mai ales, a specificului naţional. Substratul fiind însă incultura şi neputinţa de a inova. Sunt scriitori despre care cu adevărat te poţi întreba: ce au adus ei nou în literatura noastră? Ce idei, ce mesaj, care să fie şi al lor, propriu, personal, şi al vremii? Ce mijloace artistice originale, ce inovaţii în versificaţie, în tehnica prozei, în stil, în structura imaginii? Nimic! Cenuşă, neputinţă, platitudine. Şi asemenea scriitori îndrăznesc să se numească adepţi ai realismului socialist!" Revine asupra problemei în articolul intitulat *Asalturi respinse* şi atrage atenţia asupra pericolului artificialităţii aşa-zisului principiu al „tipizării", concept hibrid, recomandat cu insistenţă de criticii ideologici ai perioadei. Însă de la „tipizare" la „schematism" nu e decât un pas: „Scriu muncitori, nu MUNCITORUL, fiindcă nu vrem să creăm o figură simbolică, hieratică, ci oameni vii, adevăraţi, individualităţi, personalităţi. Or, tendinţa care trebuie combătută e de a le nega muncitorilor anumite trăsături; sau de a nu îndrăzni să le atribui acele trăsături. O exprimare sărăcăcioasă, monosilabică – şi iertaţi-mi cuvântul sucit – «monoideatică»; o stângăcie de roboţi, de păpuşi de lemn; lipsa unei vieţi afective – nu numai a iubirii, dar şi a altor sentimente, uneori foarte nuanţate, prietenia, duşmănia, speranţa, descurajarea, exaltarea curajului, pasivitatea, sau, dimpotrivă, participarea activă şi pasională; apoi curiozitatea intelectuală, perseverenţa, indignarea: iată numai câteva din gama imensă de sentimente ale omului profund uman şi că muncitorii revoluţionari erau oamenii cei mai umani, în cel mai nobil sens al cuvântului, al vremii noastre, au dovedit-o".

În aceste condiţii, *scriitorul* Petru Dumitriu (şi nu numai publicistul conjunctural) găseşte un teren solid în şcoala romanului realist – poveste în loc de parabolă, personaje care să facă concurenţă stării civile în loc de „manechine". Şcoala romanului realist înţeleasă atât în accepţiune strict istorică, dar şi în sens mai larg, ca ipostază integratoare a *mimesis*-ului şi, mai ales, ca şi continuă inventare a *poveştii:* „Le narré me coule de la plume naturellement: mes plus grands écarts techniques n'iraient pas bien loin; et je ne sens pas le besoin de rechercher une forme nouvelle, mais celui (mais impérieux!) de raconter des faits inedits et des êtres humains aussi inédits que leurs gestes. (...) D'abord, le narré est une vielle tradition (quel beau roman,

dans la Bible, que *David et Absalom!*, quelles jolies nouvelles, dans Herodote; quels remarquables récits, que ceux de Plutarque! Seu-Ma-Tien n'est pas à mépriser non plus) et la prose d'une saga islandaise n'est pas sans parenté par la concision et ce que les anglo-saxons appellent *matter-of-fact* et *understatement*, avec les nouvelles d'Hemingway ou celles de Maupassant"[1]. Nu sunt uitaţi nici Homer, Dante, Cervantes, Saint-Simon, Balzac şi Tolstoi. Pe scurt, „stilul secolului nostru" e stilul capodoperei, clasicismul, înţeles în chip călinescian.

In the following article we present Petru Dumitriu's journalism between 1956/1958 in order to place him in the time debate about modernism. The writer has a paradoxal position. Being included in general and exterior lines of Kemenov's direction, and, consequently, of the Gazeta literara, the writer's journalism is very different, in its depth, both from Steaua position and the antirevisionism of Crohmalniceanu. Like Calinescu, Petru Dumitriu chose the clasicism, considered „the supreme style of writing".

[1] *Opere*, ed. cit., vol. I, p. 336.